



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

3 | 2006

Politique du conte

L'Étymologie des contes

À propos d'une réédition des Contes populaires de Lorraine d'Emmanuel Cosquin

Claude Brémond



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/154>

DOI : 10.4000/feeries.154

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2006

Pagination : 183-213

ISBN : 2-84310-082-8

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Claude Brémond, « L'Étymologie des contes », *Féeries* [En ligne], 3 | 2006, mis en ligne le 04 mai 2007, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/154> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.154>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Féeries

L'Étymologie des contes

À propos d'une réédition des Contes populaires de Lorraine d'Emmanuel Cosquin

Claude Brémont

- 1 IMAGINONS UN LINGUISTE qui aurait exclu du champ de sa discipline, en les présentant comme dénuées de pertinence, non seulement les recherches sur le sens des mots et des phrases, mais encore l'étude des facteurs contextuels (physiologiques, psychologiques, sociologiques, ethnologiques, historiques, géographiques, techniques, ethniques) qui conditionnent le langage. Au terme de ces exclusions, ce linguiste aurait restreint son programme à une investigation étymologique sur le lexique des langues européennes. Mieux encore, il ne tiendrait pas compte de l'existence, entre le sanscrit et les langues européennes actuelles, de jalons intermédiaires tels que le grec ancien, le latin, le celtique, le vieux français. Passés ou présents, ces idiomes ne seraient selon lui que des variations insignifiantes sur le sanscrit originel.
- 2 Remplaçons ce linguiste imaginaire par un folkloriste spécialiste des contes, et nous obtenons un résumé des thèses d'Emmanuel Cosquin. De son champ de recherche, il exclut les interrogations sur la signification des contes pour la société qui les a produits autrefois ou qui les consomme aujourd'hui, sur leur évolution historique, sur les conditions de leur enracinement ethnique, sur les échanges de thèmes qui ont pu les mettre en relation avec d'autres genres narratifs. Tout cela lui paraît vain. Il ne retient qu'un seul et unique objet de recherche : mettre en évidence la provenance indienne de la totalité des contes collectés ou susceptibles de l'être dans le monde entier. Et cela, insistons bien sur ce point, sans que ces contes, après leur sortie de l'Inde, se soient jamais notablement, ni diversifiés selon les lieux ni transformés selon les temps. Le fixisme de Cosquin est plus déconcertant que celui de Cuvier : le paléontologue admettait au moins la possibilité d'une série de créations successives destinées à compenser l'extinction des espèces après chaque catastrophe planétaire ; le folkloriste n'en admet qu'une seule, et désigne l'Inde ancienne comme le bouillon de culture où, par une sorte de génération spontanée, le conte – genre narratif sans définition précise – s'est épanoui avant de se disséminer sur la surface entière de la planète.

- 3 Le ^{xx}e siècle nous a tellement habitués à appliquer au conte diverses grilles de déchiffrement (psychanalytiques, marxistes, structuralistes) que nous avons peine à concevoir que des chercheurs aient pu dépenser des trésors d'énergie à s'occuper du conte dans une perspective excluant leur signification. Mais Andrew Lang, Joseph Bédier et Emmanuel Cosquin, parce qu'ils répudient les explications mythologisantes de leurs prédécesseurs et qu'ils n'ont lu ni Marx, ni Freud, ni Lévi-Strauss, s'enferment pour se combattre dans une problématique qui nous semble aujourd'hui étriquée, celle de l'origine et de la diffusion des contes. Bédier soutient que certains contes sont incapables de voyager à cause de leur enracinement ethnique, tandis que d'autres ne sont capables de voyager qu'à cause de leur banalité : il en conclut que les recherches sur ce sujet sont aussi vaines que dénuées d'intérêt¹. Cosquin réplique en niant l'enracinement ethnique des contes et en affirmant que les mêmes contes se retrouvent partout avec la même richesse de détails concrets identiques : il en conclut à la possibilité et à l'intérêt d'une recherche visant à déterminer le lieu d'où sont partis les contes et leurs itinéraires de diffusion. Il ne vient à l'esprit ni de l'un ni de l'autre d'imaginer que les contes sont capables de voyager à la faveur d'une base anthropologique commune et qu'ils sont néanmoins soumis à la nécessité d'évoluer pour s'adapter à des temps ou lieux nouveaux. Encore moins auraient-ils pu concevoir la possibilité et l'intérêt d'une étude comparée des variations du « signifié » des contes en fonction des variations de leur « signifiant ».

Et pourtant, Cosquin mérite d'être lu

- 4 D'abord parce que la recherche étymologique – l'étude en diachronie – est aussi passionnante et instructive que la recherche sémantique – l'étude en synchronie. On peut même soutenir, dans l'étude du conte au moins, qu'il n'y a pas antagonisme, mais complémentarité nécessaire entre les deux approches : pour dégager la signification qu'un thème donné prend dans le contexte où nous l'appréhendons ici et maintenant, il est utile de le comparer avec la signification que ce même thème, sous une forme distincte mais apparentée, a pu prendre dans un autre temps ou un autre lieu. De ce point de vue, l'œuvre de Cosquin conserve un intérêt actuel, même si nous pouvons déplorer l'indifférence qu'il professe (d'ailleurs en théorie plus qu'en pratique) pour toute interrogation concernant la signification des contes.
- 5 Ensuite, parce que Cosquin est dans son domaine un « étymologiste » génial. Non seulement il collectionne les textes, non seulement il pratique un travail de mise en fiches qui suppose une patience et une ténacité immenses, mais il fait preuve d'une perspicacité sans égale pour effectuer les rapprochements, déceler les parentés, préciser les filiations et les cousinages. Il est vrai qu'il finit par raisonner à faux quand il pousse ses hypothèses à leurs dernières conséquences, mais sa lucidité est sans faille dans l'analyse concrète des textes. Nous le classerions volontiers dans la catégorie des monomanes obstinés qui sèment de vérités précieuses le chemin qu'ils fraient à la poursuite d'une chimère.
- 6 C'est de cet étonnant auteur que vient d'être réédité, sous la responsabilité de Nicole Belmont, un ouvrage publié en 1886 sous le titre *Contes populaires de Lorraine, comparés avec les contes des autres provinces de France et des pays étrangers*². Prévenons le lecteur qu'il risque de ne pas trouver l'ouvrage à l'étal de son libraire s'il n'a pas la curiosité d'ouvrir le volume. Sur la page de couverture, le titre authentique a été remplacé par celui, étrangement ambigu, de *Contes*. Il s'agit apparemment de faire jeu égal avec les *Kinder- und Hausmärchen* des frères Grimm, communément désignés comme *Contes de*

Grimm. Et pourquoi pas ? La quatrième de couverture nous apprend que d'« éminents spécialistes » ont considéré *Les Contes populaires de Lorraine* « comme l'équivalent du recueil des frères Grimm en Allemagne ». L'éditrice elle-même, à la fin de son *Introduction*, apporte à cette opinion le poids de son autorité (p. XXVIII).

- 7 Nous nous mettrons à la place du lecteur qui ouvre les *Contes populaires de Lorraine* et commence à lire l'ouvrage en sautant *Introduction*, *Avertissement*, *Avant-propos*, et en remettant à plus tard la lecture des *Appendices*. C'est d'autant plus facile que le mémoire publié en guise d'*Introduction* dans l'édition originale de 1886 a été supprimé dans la réédition de 2003 et remplacé en annexe III par un autre mémoire, mais de 1894³. Ce lecteur portera au crédit de Cosquin la sobriété et l'exactitude d'une transcription sans fard, aussi scientifiquement honnête que dénuée de prétention littéraire. Le contenu de la collecte, en revanche, risque de paraître quantitativement moyen. Rien à voir, malgré ce qu'assurent ses derniers éditeurs, avec la collection des frères Grimm, ni même avec la collecte de tels de ses contemporains, un François-Marie Luzel par exemple. Cosquin a exploité avec ses sœurs une veine qui s'est offerte à lui dans un périmètre réduit, il n'a pas prospecté à grandes marches les ressources d'une province.
- 8 Concernant l'ordre de présentation des contes, notre lecteur relèvera avec étonnement – mais les contemporains, comme le note Nicole Belmont (p. XVI-XVII), s'étonnaient déjà – l'absence de toute espèce de classement. Comme par ailleurs il est évident que paresse ou indigence sont hors de cause, il faut admettre qu'il s'agit d'un parti-pris délibéré. Par ce désordre affiché jusqu'à la provocation, qu'entend signifier l'auteur ?
- 9 Tout d'abord, certainement, le refus d'un classement, jugé sans pertinence pour sa recherche, selon les genres traditionnels (contes merveilleux, contes d'animaux, contes facétieux). Mais également, ce qui est plus difficile à expliquer, refus de regrouper, sous la généralité d'un même thème, les différentes versions de ce thème. Non qu'il ignore, par exemple, que le n° 1 et le n° 52 sont deux versions d'un thème, *Jean de l'Ours*, ou le n° 3 et le n° 73 deux versions d'un autre thème, *La Belle aux cheveux d'or*. Mais il ne cherche pas à exploiter systématiquement ce savoir. Pourquoi ? précisément, nous semble-t-il, parce que la *généralité* n'entre pas dans son champ de recherche. Sa méthode ne vise pas à extraire de la somme des versions une image générique, ce que les folkloristes ultérieurs nommeront le conte-type, mais à remonter de chacun de ces individus à un autre individu qui serait, non pas leur moyenne, mais leur prototype dans sa perfection originelle. En d'autres termes, Cosquin envisage les versions d'un même conte, non comme les espèces d'un genre, mais comme les copies (plus ou moins imparfaites) d'un modèle archétypique.
- 10 Ainsi s'expliquerait le plan de l'ouvrage : des contes présentés sans ordre ; pour chaque conte, des *Remarques* visant à dégager, de conte à conte, des connexions susceptibles de mettre sur la piste du modèle originel. Mais l'auteur s'avance d'abord masqué. Il semble restreindre son ambition à donner au coup par coup, à propos de chacun des récits de sa collecte, un nombre aussi grand que possible de références à des thèmes similaires relevés en tout temps et en tout lieu par d'autres chercheurs. Il exhibe un catalogue de *variations* sur un thème, mais sans interpréter ni les ressemblances ni les différences. C'est peut-être à cette étape du mûrissement de sa méthode que se rattache la note inédite et non datée citée par Nicole Belmont : « Pour ne pas m'égarer je ne m'attache pas aux idées, mais aux produits fabriqués. Le terrain étant, je crois, délimité, marchons » (p. XXI). À ce stade, il peut légitimement affirmer qu'il travaille « par simple inventaire et catalogue » (*ibid.*).

- 11 Ce ne sera pas vrai longtemps. Très vite, il apparaît en effet que ce genre d'ascèse n'est pas tenable. Non seulement s'impose, pour échapper au chaos, la nécessité de prévoir des sous-groupes réunissant les variantes d'un *trait* qui ont le plus d'affinités entre elles, mais il est impossible de ne pas remarquer que ces variantes sont de qualité inégale : certaines remplissent plus logiquement ou avec une efficacité dramatique plus grande les fonctions requises par leur contexte. Par là, pense Cosquin, elles se désignent comme les plus proches de la forme originelle du conte.
- 12 Voyons par exemple ce postulat implicite à l'œuvre dans les premières *Remarques* au premier récit, *Jean de l'Ours*. Cosquin semble d'abord ne faire que recopier ses fiches : dans un conte tyrolien..., dans un conte wende de Lusace..., ; mais bientôt pointent des jugements de valeur et des prises de position : « Pierre l'Ours, dans un conte hanovrien (Colshorn, n° 5) très complet et mieux conservé pour la dernière partie que le conte catalan, est aussi le fils de l'Ours » (p. 9). Juste après, la notion d'édulcoration fait une entrée subreptice : « Dans un conte allemand (Prohle, II, n° 29), l'étrangeté de ce thème a été adoucie : Jean de l'Ours, fils d'un forgeron, a été emporté tout petit par une ourse dans son antre où la mère de l'enfant l'a suivie, et il est allaité par l'ourse, qui fait ménage avec la femme » (*ibid.*). Trois lignes plus bas, enfin, la notion de forme originelle surgit à l'improviste : « dans un conte suisse de la collection Grimm (n° 166/ Jean Le Fort/) l'altération du thème primitif est beaucoup plus grande : Jean, à l'âge de deux ans, est enlevé avec sa mère par des brigands, qui les retiennent dans leur caverne » (*ibid.*). Mais où ce thème primitif a-t-il été énoncé, et avec quelles justifications ? Où a-t-il été expliqué au lecteur des *Remarques* que les fiches qu'il lit ont été, *grosso modo*, groupées selon la distance qui les sépare d'un motif originel toujours postulé mais jamais énoncé ? Sans doute le lecteur a-t-il depuis longtemps compris que Jean a dû être à l'origine le fils d'un ours et d'une femme, mais l'étonnant est que Cosquin, par un souci d'objectivité mal placé et d'ailleurs parfaitement vain, ait cru devoir s'abstenir de mettre dès le début les points sur les i.
- 13 Bientôt émerge aussi, mais par bouffées sporadiques, l'intérêt pour les versions indiennes et les remontées qu'elles autorisent vers la forme originelle du conte : « on voit comme, dans ce conte indien, tout est logique et s'enchaîne bien : les compagnons du prince sont des personnages extraordinaires, mais par leur habileté, non par leur force, ce qui explique leur mésaventure avec le démon ; et leurs dons merveilleux, loin d'être inutiles, servent à amener le dénouement » (p. 29) ; « nous allons, pour ainsi dire, reconstituer tout notre conte lorrain au moyen de contes populaires recueillis dans l'Inde » (p. 160) ; « tout se retrouve dans ce conte indien, même le passage grossier que nous avons indiqué comme existant dans divers contes européens de ce type et dans une variante de Montiers-sur-Saulx. La fin seule diffère » (p. 264) ; « l'existence de ces deux variantes d'un même conte chez deux peuples qui ont reçu de l'Inde leur littérature avec le bouddhisme indique bien qu'elles doivent dériver d'une même source indienne qu'on découvrira peut-être quelque jour » (p. 136).
- 14 À une exception près, Cosquin ne va pas encore, à ce stade, jusqu'à affirmer en termes explicites l'idée-force de ses monographies futures. Nicole Belmont s'avance imprudemment lorsqu'elle écrit que « les abondantes remarques qui suivent chaque récit prétendent aboutir à une constatation aussi simple que renouvelée : les contes occidentaux proviennent de l'Inde » (p. XIX). Un rapide pointage des mentions de l'Inde dans les *Remarques* aux 84 contes du corpus nous a montré qu'aucune mention de l'Inde n'était faite pour 60 d'entre eux ; que des citations de contes indiens étaient faites à

propos de 22, un privilège de qualité marqué étant attribué à ces contes dans à peu près la moitié des cas. Mais la désignation formelle de l'Inde comme origine d'un conte n'est donnée que dans un cas et nous n'avons relevé qu'une seule fois l'affirmation de l'origine indienne de tous les contes.

- 15 Ce n'est en fait que dans une annexe aux commentaires sur *Le Loup blanc* que le papillon sort de la chrysalide et déploie ses ailes, faisant éclater le cadre étroit des *Remarques* et leur indigeste défilé de fiches. Cosquin prend prétexte de ce conte, qui représente dans son corpus le thème de *La Belle et la Bête*, pour consacrer à l'histoire de Psyché une monographie miniature, parfait modèle réduit de ses chefs-d'œuvre ultérieurs (p. 550-557). Cette fois, tout Cosquin y est, avec son immense érudition, sa sagacité presque infaillible, sa pugnacité polémique. Citons au moins le trait final : « Ce monstre de la race des serpents, *vipereum malum*, auquel le père de Psyché est obligé de livrer sa fille, Apulée en fait un monstre métaphorique, l'Amour, le cruel Amour, qui porte ses ravages dans la terre entière. Le conte indien, lui, le représente comme le *roi des serpents*. Nous nous rapprochons de la forme primitive ; mais ce n'en est encore qu'un affaiblissement : le conte indien ne montre pas, du moins expressément, le roi des serpents comme revêtu d'une enveloppe de serpent qu'il dépouille chaque nuit. Voilà la forme primitive, et certains contes européens, se rattachant au conte de *Psyché*, l'ont conservée plus ou moins distinctement » (p. 554).
- 16 L'étude sur l'histoire de *Psyché* consacre un changement, non de principe heuristique, mais de méthode d'exposition. Deux voies peuvent être empruntées pour une recherche de l'origine des thèmes narratifs : ou partir d'un corpus et s'interroger au fil des textes sur les thèmes qui apparaissent l'un après l'autre ; ou bien partir d'un thème et passer en revue les textes qui comportent ce thème, en essayant de les ordonner pour remonter des formes dérivées à leur matrice. Cosquin, à l'occasion d'un corpus qu'il avait lui-même recueilli, a commencé par explorer la première voie. Mais il lui est bien vite apparu que la seconde offrait de meilleures ressources : partir d'un seul thème, bien choisi, permet de développer une argumentation longuement suivie sans jamais rompre le fil de la démonstration. Aussi ne renouvellera-t-il pas l'expérience des *Contes populaires de Lorraine*. Des études telles que *Le Conte de la chaudière bouillante et la feinte maladresse* (1910), *Le Prologue-cadre des Mille et Une Nuits*, *Les Légendes perses et le Livre d'Esther* (1909), *Le Conte du chat et de la chandelle* (1912), illustreront magistralement cette veine nouvelle.
- 17 Sur un plan strictement documentaire, le lecteur sera peut-être tenté de mettre en question l'utilité des *Remarques* : une comparaison avec le travail des folkloristes de l'école finno-américaine, qui a abouti dans la première moitié du xx^e siècle à la publication des deux monuments que sont *The Types of the Folk-tale* et le *Motif-Index of Folk-literature*, fait ressortir leur caractère lacunaire et peu maniable. D'un point de vue historique, en revanche, il est légitime de se demander dans quelle mesure Cosquin, sans avoir théorisé les notions de motif et surtout de conte-type, aura pu les mettre en œuvre dans la pratique de ses analyses. Nicole Belmont ayant indiqué, en tête des *Remarques*, le conte-type auquel les folkloristes ultérieurs ont rattaché les récits collectés par Cosquin, la tâche serait facile quoique longue. Nous ne doutons pas qu'elle n'aboutisse, par delà certaines surprises apparentes, à une validation massive des intuitions de Cosquin.
- 18 En voici un exemple. À propos du conte n° 5, *Le Fils du pêcheur*, que les folkloristes finnois classeront plus tard dans le type T. 303, *Les Deux Jumeaux ou les Frères par le sang*,

Cosquin cite deux contes qui comportent également le motif du combat contre le dragon. Or il s'agit de deux contes que ces mêmes folkloristes finnois rattacheront au type T. 567, *Le Cœur de l'oiseau merveilleux*, qui n'est pas attesté dans le corpus des *Contes populaires de Lorraine*. Nous nous demandons alors si Cosquin ne s'est pas laissé piéger. Mais non : d'une part l'analyse du T. 567, dans *The Types of the Folk-tale*, indique que ce conte-type sert souvent d'introduction au T. 303, d'autre part Cosquin a bien précisé (p. 77) que « l'épisode du dragon n'est du reste pas toujours lié au type de conte que nous étudions ici » (c'est-à-dire, en gros, aux T. 300 à 303). Ainsi se vérifie, après enquête, la quasi-infaillibilité de Cosquin.

- 19 Constamment appliquée, la méthode de Cosquin postule que la leçon incohérente ou bizarre donnée par un conte A trouvera son explication dans une leçon logiquement plus cohérente ou dramatiquement mieux agencée donnée dans un autre conte B.
- 20 Soit un conte de Bénarès dans lequel « une reine, qui est morte, prie Khada (Dieu) de lui permettre d'aller visiter son mari et ses enfants. Khada lui permet d'y aller, mais non sous forme humaine : il la change en un bel oiseau et lui met une épingle dans la tête en lui disant que, quand l'épingle serait enlevée, elle redeviendrait femme. L'oiseau va se percher la nuit sur un arbre près de la porte du palais du roi et demande au portier comment va le roi, puis comment vont les enfants, les serviteurs, etc. Et il ajoute : « Quel grand imbécile est votre roi ! » Alors il se met à pleurer et des perles tombent de ses yeux ; ensuite il se met à rire, et des rubis tombent de son bec » (p. 255)
- 21 Deux singularités retiennent ici l'attention de Cosquin : d'abord un détail incohérent, la réflexion de l'oiseau qui qualifie le roi d'imbécile ; ensuite un trait immotivé, les perles qui tombent des yeux de l'oiseau, les rubis qui tombent de son bec. Incongrus dans leur contexte actuel, ces éléments insolites peuvent être soupçonnés d'avoir été empruntés à une tradition plus ancienne. Laquelle ? Dans le cas présent, il n'y a pas à chercher loin : « la réflexion faite par l'oiseau montre bien qu'il y a une altération dans ce conte indien. Dans la forme primitive, ce n'était évidemment pas Khuda qui transformait la reine en oiseau ; c'était une femme qui, pour se substituer à elle auprès du roi, enfouait dans la tête de la reine une épingle magique et la changeait en oiseau. Voilà l'explication des paroles de l'oiseau. Il veut dire que le roi est bien aveugle de ne pas voir que la fausse reine n'est pas sa femme. De plus, si l'oiseau pleure des perles, et si des rubis tombent de son bec quand il rit, c'est que, comme dans les contes européens du même genre [...], la reine avait ce don quand le roi l'a épousée » (p. 256). Bref, le conte de Bénarès dérive d'une famille de contes bien connue, celle que les folkloristes ultérieurs classeront sous le type T. 403, *La Fiancée substituée*. On voit en quel sens on peut parler de cohérence ou de motivation plus grande : à merveilleux égal, il y a plus de motivation dans un jugement justifié que dans une exclamation sans pertinence, plus de cohérence dans la conservation après métamorphose du privilège de pleurer des perles et de rire des rubis – ancien apanage d'une princesse – que dans le surgissement inexplicable de ce don chez un oiseau, même s'il s'agit d'une princesse métamorphosée.
- 22 Soit encore le conte n° 32, dont Cosquin nous dit qu'il est « en raison des éléments qui le composent et des transformations et altérations par lesquelles plusieurs de ses éléments ont passé, un des plus curieux de notre collection » (p. 326). Le thème de base étant celle du futur conte-type T. 313, *La Fille du diable*, le folkloriste conçoit sa tâche

comme un décryptage de chaque motif obscurci que lui offre ce conte à la lumière d'une leçon meilleure que lui fournit un autre conte :

- motif des filles-oiseaux : « on le voit, dans notre conte, l'idée première est parfaitement reconnaissable, mais le sens est perdu : on ne sait plus ce que c'est que cette plume personnifiée, à laquelle il faut enlever sa robe » (p. 328)
 - motif de la métamorphose de la plume verte en chatte blanche : « la transformation de la plume verte en chatte blanche rappelle de loin le passage du conte suédois *Le Prince et Messeria* [...] où Messeria dit au prince qui doit la reconnaître au milieu de ses sœurs, métamorphosée comme elle en animaux, qu'elle sera changée en petit chat » (p. 340)
 - motif du petit os qui manque : « il y a donc, en cet endroit, dans notre conte, une lacune, très facile du reste à combler : le jeune homme, qui a les yeux bandés, reconnaît évidemment la plume verte, en lui prenant la main, à l'os qu'il a mal remis » (*ibid.*)
 - motif du poursuivant fourvoyé : « nous ne sommes pas encore au bout des altérations que présente notre conte. Dans le passage où le diable se met à la poursuite des deux jeunes gens, l'idée première est encore tout à fait obscurcie. Dans le thème primitif, ce ne sont pas des personnages étrangers jusqu'alors à l'action – casseur de pierres, laboureur – qui, on ne sait pourquoi, répondent au diable tout de travers et l'amènent à renoncer à sa poursuite : c'est l'un des deux jeunes gens après que, grâce au pouvoir magique de la fille du diable, ils ont pris l'un et l'autre diverses formes, comme on l'a vu dans notre n° 9, *L'Oiseau vert* » (*ibid.*)
 - motif du baiser de l'oubli : « vers la fin de *Chatte blanche*, la défense faite à Jean par la *Plume verte* de se laisser embrasser par ses parents, sous peine de perdre sa beauté, amène un épisode qui semble assez inutile. C'est que, là aussi, la donnée primitive est altérée. Dans les contes de ce type où elle a été fidèlement conservée, quand le jeune homme va revoir ses parents, sa fiancée le supplie de ne se laisser embrasser par personne : sinon, il l'oubliera et l'abandonnera » (p. 341)
 - motif des prétendants immobilisés : « la fin de notre conte est encore défigurée [...] dans la forme véritable, illustrée par un conte suédois, par l'effet magique de quelques paroles prononcées par Singorra, ils restent attachés, l'un à la porte, l'autre à la fenêtre, l'autre au veau, et passent la nuit la plus désagréable » (p. 342)
- 23 Cosquin, qui se montre en cela l'élève de Gaston Paris, adapte à l'étude des contes une méthode calquée sur celle que les philologues emploient pour dresser l'arbre généalogique des manuscrits. Méthode qui a une efficacité certaine dans l'étude des traditions narratives, mais qui a pour corollaire un postulat, celui d'une perfection originelle dont le conte, au fil de ses ré-interprétations, n'a pu que déchoir. Or qui nous garantit que ce qui est valable pour la recherche de la filiation des manuscrits soit entièrement transposable à l'étude des contes ? Un copiste imaginaire est une catastrophe pour la transmission des manuscrits : c'est le principe de la *lectio difficilior*. Mais pourquoi en irait-il de même dans celle des thèmes narratifs ? Alors qu'un manuscrit ne peut que se corrompre, mais jamais s'améliorer, un conte peut aussi bien se perfectionner, la chance ou le génie aidant, que dégénérer, au hasard des erreurs d'interprétation, des trous de mémoire, des improvisations hasardeuses. L'un des premiers collecteurs de contes africains, le baron Roger, gouverneur du Sénégal sous Charles X, rapporte qu'un griot, inspiré par sa présence, eut l'idée de faire demander à Lion par Hyène, en français : « Monsieur le commandant, comment vous portez-vous ? ». Le succès d'hilarité fut tel que cette répartie resta inscrite dans son répertoire, et remporta toujours le même succès⁴.

- 24 On ne peut donc éliminer par principe l'hypothèse de mutations d'amplitudes diverses d'où résulteraient de nouvelles traditions, au moins aussi viables que celles dont elles dérivent. L'ignorance de cette possibilité condamne d'entrée de jeu Cosquin à ne voir que la moitié des évolutions possibles, celles qui vont dans le sens d'une dégénérescence. De manière complémentaire, le principe méthodologique de Cosquin implique que la version originelle d'un conte (idéal que le folkloriste peut au moins espérer approcher) doit exclure toute incohérence et toute gratuité, bref se présenter comme une machine bien huilée, un récit dont les ressorts dramatiques seraient d'une intelligibilité et d'une économie parfaites. Qui oserait pousser cette thèse jusqu'à ses dernières conséquences ? Les contes originels que nous connaissons ou que nous entrevoyons, les contes-mythes ou proches du mythe, ont sans doute leur logique propre, mais ce n'est pas celle que la méthode de Cosquin oblige à postuler. Ou alors il faudrait supposer que, contrairement à la croyance commune, ce n'est pas le conte qui procède du mythe, mais le mythe qui dérive du conte.
- 25 Une objection d'un autre ordre, mais convergente, peut être tirée des dernières remarques de Nicole Belmont (qui d'ailleurs ne les dirige pas contre Cosquin). Elle note : « dans ses remarques aux récits, Cosquin parle de temps à autre de « souvenir obscurci », de « souvenir à demi effacé », pour des éléments narratifs peu explicites, voire confus, difficilement intégrables dans la narration » (p. XXVII). Ces éléments, ce sont justement ceux que Cosquin, dans son activité de folkloriste, cherche à dissiper ; L'exemple cité par Nicole Belmont est typique : c'est celui des trois plumes qui se baignent dans une fontaine, l'une verte, l'autre jaune, la troisième noire. Nul besoin d'être grand clerc pour deviner qu'il s'agit à l'origine de trois filles-oiseaux qui se baignent dans un bassin après avoir laissé sur le bord leur robe de plumes. La réduction métonymique de ces filles à une seule des plumes de leur robe perturbe à coup sûr l'intelligibilité de l'intrigue, mais n'entraîne pas nécessairement une perte de valeur : ou plutôt la perte logique peut être compensée (parfois, sinon toujours) par un gain poétique. De même, dans la famille des récits relevant du T. 506 A, *La Princesse délivrée d'esclavage*, une escroquerie assez sordide motive la broderie par une jeune fille d'un portrait destiné à faire chanter son père pour enrichir son amant. Au fil de l'évolution du thème vers le conte merveilleux, ce portrait, accroché au mat du bateau, est de moins en moins nécessaire au fonctionnement de l'intrigue. À la limite, il devient complètement gratuit, mais on ne peut nier que cette gratuité même lui confère un charme poétique troublant : si nous voulons bien admettre avec Max Lüthi et Nicole Belmont que ce genre d'effet poétique appartient en propre au conte merveilleux, il nous faut conclure que la méthode de Cosquin, dans la mesure même où elle remonte de l'opacité actuelle à une transparence originelle, a pour effet de dépouiller le conte ancien de cette gratuité troublante qui fait pour nous le charme du conte merveilleux.
- 26 On dira que cette critique, d'ordre esthétique, n'entame pas la validité scientifique de la démarche. Mais il y a plus grave. Autant il peut être légitime de constituer le conte populaire de tradition orale en objet d'étude particulière, parce que l'oralité lui imprime des contraintes et le dote de ressources très spécifiques, autant il est abusif de clore cette étude sur elle-même, dans une ignorance résolue des conditionnements susceptibles d'affecter, sinon sa forme, du moins son contenu. C'est pourtant ce que fait Cosquin. Fort de son principe fixiste, il affirme que le conte n'évolue pas, ou si peu ! Tel il était quand l'Inde l'a agencé, tel nous le retrouvons sans que l'histoire, la religion, les particularismes ethniques, les acquis matériels et moraux aient prise sur lui. Ainsi que

le relève Nicole Belmont (p. XXIV), il nie par avance l'existence de ce que les folkloristes nomment aujourd'hui les *écotypes* : « vous ne rencontrerez pour ainsi dire pas un seul trait caractéristique, si petit soit-il, qui soit véritablement spécial à telle variante, à telle contrée. Cherchez bien, et ce trait vous le retrouverez ailleurs dans toute sa précision, parfois à l'autre bout du monde » (p. 717).

- 27 De la même façon, la position de Cosquin le condamne à isoler le conte des autres genres narratifs avec lesquels nous inclinerions à supposer qu'il est en interaction. Dressant l'arbre généalogique du T. 506 A et appliquant la méthode même dont Cosquin a donné tant de modèles convaincants, je crois pouvoir établir que ce conte a parmi ses ancêtres, avant d'aboutir à *Jean de Calais*, un texte biblique (le livre de *Tobie*), une chanson de geste (*Hervis de Metz*), un *exemplum* de Jean Gobi (*La Nef de saint Nicolas*), une ballade italienne (*Stellante Costantina*), un romancero espagnol (*La princesa cautiva*), et peut-être une histoire des *Mille et Une Nuits* (*Miryam la brodeuse de ceintures*)⁵. Eh bien ! si j'en crois Cosquin, je me trompe, et l'Inde m'offrira quelque jour sur un plateau d'argent le conte entier dont j'ai si laborieusement cru reconstituer la genèse...
- 28 Même ramené aux proportions raisonnables que lui avait donnée son véritable initiateur, Théodor Benfey, la théorie de l'origine indienne des contes souffre d'un déficit d'explication difficile à combler : on voit bien par quels canaux le flux des contes a pu déferler, en plusieurs vagues, sur le Moyen-Orient musulman et sur l'Occident chrétien d'une part, sur l'Extrême-Orient et le Sud-Est asiatique d'autre part, mais on ne comprend pas pourquoi le réservoir indien aurait pu accumuler tellement plus de traditions narratives que les autres civilisations. Sur ce point, que dit Cosquin ? Selon lui, « au fond de tout cela, il y a une idée philosophico-religieuse, celle d'une identité foncière entre l'animal et l'homme » (p. 727). Comme Andrew Lang peut lui objecter que toutes les sociétés « primitives » partagent cette conception, Cosquin précise : « cette idée a pu hanter d'autres races, mais elle s'est formulée dans l'Inde, d'une façon nettement arrêtée, dans la croyance à la métempsychose, surtout telle que la prêche le bouddhisme » (*ibid.*). Est-ce suffisant ? Non, car il aurait fallu prouver que le bouddhisme, incontestable propagateur des contes, en est non seulement l'adaptateur, mais aussi l'inspirateur principal. Démonstration qui, de toute façon, aurait requis une formation d'indianiste excédant les compétences de Cosquin. En réalité, il préfère s'en tenir à la preuve par le simple constat des faits, sans réellement chercher à les expliquer.
- 29 Sous quelle forme, selon Cosquin, les contes ont-ils été conçus dans l'Inde ? Nous avons, plus haut, cité la référence faite par Cosquin à deux contes, l'un persan, l'autre allemand, dans lesquels se trouvent associés deux motifs apparemment indépendants et le plus souvent intégrés à deux thèmes différents : il s'agit, d'une part du cœur de l'oiseau merveilleux mangé par deux frères (le T. 567 des folkloristes finnois), d'autre part de la victoire d'un des frères sur le dragon à qui est livrée une princesse (les T. 300 et suivants des mêmes folkloristes). Cette observation fournit à Cosquin l'occasion d'affirmer que l'Inde a été le réservoir originel des contes. Mais ce qui nous importe à présent, c'est qu'il ajoute la précision suivante : « ce qui est remarquable – et ce qui nous confirme dans notre conviction que toutes les combinaisons de thèmes que nous relevons dans les contes européens existent en Orient et se retrouveront un jour dans des contes venant directement ou indirectement de l'Inde – c'est que l'introduction de ce conte persan correspond presque exactement à l'introduction toute particulière d'un conte allemand de la famille des *Fils du pêcheur*, le n° 60 de la collection Grimm [...] qui a

lui aussi l'épisode du dragon » (p. 77-78). Notons soigneusement les termes de cette phrase, peut-être la première et en tout cas la plus catégorique des formulations de la thèse cosquinienne : elle signifie que l'Inde n'est pas seulement le réservoir originel des contes, mais aussi, et plus précisément, l'atelier où diverses combinaisons de motifs, mobiles comme les figures d'un jeu de cartes, ont été essayées avant d'être exportées dans le reste du monde.

- 30 Pourtant cette thèse abrupte et simple, qui correspond sans aucun doute à la position de principe de Cosquin, va devoir être, sinon remise en question, du moins fortement nuancée à l'occasion de la polémique sur l'origine indienne des contes. On se souvient que Joseph Bédier, autre disciple de Gaston Paris, mais promis aux plus hautes destinées universitaires alors que Cosquin végète au fond de sa province, conteste dans sa thèse sur *Les Fabliaux* la possibilité et l'intérêt d'une recherche portant sur l'origine des contes : le jeune ponte écrase l'amateur. Brunetière, relayant Bédier, ajoute que des contes, il s'en fait tous les jours : « je ne vois pas pourquoi en poussant leur charrue, nos paysans n'inventeraient pas des mythes même » (cité par Cosquin, p. 721).
- 31 À cela, Cosquin rétorque en faisant appel aux faits : « nous avons des faits, et ces faits innombrables établissent – on a pu le remarquer – que nos conteurs villageois sont bien incapables de songer à inventer » (*ibid.*). Suit alors une concession tactique, appuyée par une comparaison : « s'il s'est fait des contes ou, pour être plus exact, des variantes de contes, c'est à la manière des figures que les enfants composent au jeu de parquet, avec de petits morceaux de bois, taillés de façon à pouvoir s'assembler en diverses combinaisons » (*ibid.*).
- 32 Présentée comme minimale et ne tirant pas à conséquence, cette concession frise la palinodie. Si la comparaison avec le jeu de parquet (aujourd'hui connu sous son nom asiatique de « tangram ») a un sens, elle signifie que le conteur n'est pas maître de la composition interne des motifs, mais qu'il dispose librement de leur assemblage externe. C'est d'ailleurs la glose donnée dans la phrase qui suit : « les idées que l'on combine, dans les contes, sont des idées déjà *formulées*, déjà fixées sous une forme précise et caractérisée. Pas un détail n'est inventé, pas une interpolation ; tout cela existait déjà quand, plus ou moins ingénieusement, on l'a fait entrer dans telle ou telle combinaison ». Un peu plus haut, Cosquin avait déjà écrit : « il y a sans doute, dans les variantes d'un conte, bien des combinaisons diverses et parfois bizarres [...] mais ce sont toujours de simples *combinaisons*, et un œil un peu exercé pourra toujours les décomposer et reconnaître à quels thèmes préexistants ont été empruntés les éléments qui, à première vue, pouvaient paraître nouveaux. En un mot, dans les variantes d'un conte, il n'entre rien de l'imagination *personnelle* d'un conteur » (p. 718).
- 33 L'inconséquence est si flagrante qu'on se demande comment Cosquin peut encore se croire en droit d'apostropher son contradicteur : « Non, non, monsieur Brunetière, « en poussant leur charrue » nos paysans n' « inventent » pas plus des contes que des mythes ! » Combiner autrement, Pascal le disait, n'est-ce pas la définition même de l'invention ? Un conte se réduit-il à un simple lexique de motifs, sans qu'il y ait lieu d'attacher d'importance à leur liaison syntaxique ? Cosquin lui-même, dès les premières lignes de son mémoire, a exclu cette interprétation en affirmant qu'on retrouve d'un bout à l'autre de la planète des contes identiques non seulement dans leur lexique de motifs, mais dans la syntaxe de ces motifs : « et non seulement on y trouvait un fonds commun d'idées, des éléments identiques, mais cette identité s'étendait à la manière dont ces idées étaient mises en œuvre et dont ces éléments

étaient combinés » (p. 711). De même, plus loin, quand Cosquin affirmera que les contes du Moyen-Orient et de l'Occident sont *semblables* aux contes indiens, il précisera qu'il l'entend « de cette ressemblance ou plutôt de cette identité quant aux idées spécialisées et à leurs combinaisons » (p. 725).

- 34 À la prendre à la lettre, la comparaison avec le jeu de parquet est donc ruineuse. Elle revient à concéder que le conteur européen, comme son prédécesseur indien, peut inventer de nouvelles intrigues à partir des contes qu'il a reçus et que, par conséquent, des contes nouveaux peuvent être mis en circulation parallèlement à ceux que l'Inde nous a légués. Cosquin pressent-il l'objection ? En tout cas la phrase suivante prend soin d'étendre aux « cadres », c'est-à-dire apparemment aux intrigues, ce qu'il vient d'affirmer des « éléments », c'est-à-dire des motifs : « de quel atelier sortent-ils donc, et ces éléments tout façonnés, et les cadres dans lesquels nous les trouvons assemblés ? Ces cadres, ces éléments, il ne s'en est pas fabriqué *dans tous les temps*, nous venons de le constater ; car il ne s'en fabrique plus » (p. 721).
- 35 Cosquin affirme donc, tantôt qu'il ne se crée plus de contes, tantôt que le conteur européen dispose de la liberté de combiner les motifs dans de nouvelles intrigues. Comment résoudre cette aporie ? Faut-il supposer que, parlant de *conte*, Cosquin n'a pas en vue les *variantes* du conte (nous dirions plutôt les *versions*), mais les archétypes (ne disons surtout pas les contes-types), à partir desquels ces variantes sont plus ou moins maladroitement construites ? En d'autres termes, il s'agirait des contes originels indiens qui sont, aux récits que nous collectons, ce que sont les idées platoniciennes à leurs copies sublunaires. Prenons par exemple le conte n° 32, *Chatte blanche*, une version du conte-type T. 313, *La Fille du diable*, dans laquelle figure le motif des *filles-oiseaux*. Cosquin n'ignore pas que ce motif peut être relevé dans un certain nombre d'autres versions de la famille de *La Fille du diable*. Pour autant, il ne le considère pas comme appartenant « originellement » à cette famille : « cet épisode des *Jeunes filles-oiseaux*, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui manque dans le plus grand nombre des contes de la famille de *Chatte blanche*, appartient en réalité à un autre thème. Là, le héros refuse de rendre à la jeune fille le vêtement de plumes dont il s'est emparé, et il la garde elle-même comme sa femme ; mais un jour la jeune femme trouve moyen de reprendre son vêtement, et elle s'envole vers son pays. Après diverses aventures, le héros parvient à la rejoindre, et désormais ils vivent heureux » (p. 329). La présence sporadique du motif des filles-oiseaux dans les versions européennes de *La Fille du diable* serait donc, selon Cosquin, le fruit d'une *combinaison* tardive. La question n'en reste pas moins ouverte de savoir si la responsabilité de cette combinaison doit être attribuée à l'Inde originelle ou à quelque adaptateur ultérieur, qu'il soit de l'Inde ou d'un autre continent...
- 36 Pourquoi viens-je d'écrire qu'il ne faut pas confondre le conte au sens de Cosquin avec le conte-type des folkloristes issus de l'école finnoise ? Parce que ceux-ci ne partagent pas le postulat d'un conte originellement sorti de l'Inde tout armé comme Athéna de la tête de Zeus. Ils admettent que le conte-type est dans son essence le fruit de la combinaison d'éléments préexistants, prélevés sur des contes antérieurs. Paul Delarue, dans *Le Conte populaire français*, présente ainsi le T. 313, *La Fille du diable* : « Ce conte est le plus long du répertoire indo-européen, un des mieux composés, des plus aimés ; et dans aucun autre on ne trouve assemblés tant d'éléments venus du fond des âges : filles-oiseaux, métamorphoses, enchantements, objets et animaux qui parlent, opérations magiques très diverses et d'une étrangeté parfois déconcertante. Mais ces

motifs, dont l'extrême ancienneté ne saurait faire de doute, sont bien antérieurs à l'opération créatrice qui les a choisis parmi bien d'autres et prélevés dans des assemblages déjà réalisés pour en faire une opération logique et cohérente, œuvre d'art véritable dont la solidité est à l'épreuve du temps⁶ ». En d'autres termes, alors que la *combinaison* est envisagée par Cosquin, après la sortie du paradis indien, comme une dégénérescence résultant de la contamination du conte originel par un autre, elle est pour Delarue le principe même d'une « évolution créatrice » du conte.

Nous touchons ici le fond du problème

- 37 Cosquin estime – et avec raison – que le motif des filles-oiseaux, tel qu'il apparaît dans le T. 313, ne fait pas partie du fond originel de ce conte : il n'y est en somme que par prélèvement sur le conte des *Filles-oiseaux* d'un greffon qui a ensuite été transplanté dans l'intrigue de *La Fille du diable*. Mais il faut bien admettre, vu le nombre élevé de versions du type T. 313 qui comportent le motif des filles-oiseaux, que la greffe a réussi, au moins localement. Pourquoi certaines greffes prennent-elles tandis que d'autres échouent ? Pour les mêmes raisons que dans le cas des êtres vivants et des peuples : d'abord, parce qu'une exigence de compatibilité minimale est satisfaite ; ensuite, parce qu'un degré d'affinité élevé accroît les chances de succès. Pourquoi le motif des filles-oiseaux a-t-il pu facilement s'agréger au thème général de *La Fille du diable* ? Parce que le héros a besoin d'un auxiliaire dans le camp ennemi ; parce qu'il est bon que cet auxiliaire soit de sexe féminin ; parce qu'il est encore meilleur que cet auxiliaire féminin soit sexuellement attrayant ; parce que la capture de cet auxiliaire sexuellement attrayant est un moyen piquant de la faire passer dans le camp du héros ; parce que les circonstances de la capture, toutes scabreuses qu'elles sont, sont un moyen rapide d'établir un lien de connivence amoureuse entre le ravisseur et sa proie...
- 38 Il n'est donc pas illégitime de considérer que le motif des *Filles-oiseaux*, au terme d'un processus d'acclimatation réussi, fait partie intégrante du conte-type T. 313 : c'est le droit du sol contre le droit du sang. De même que les tenants du droit du sang se voient objecter par les tenants du droit du sol qu'il n'y a pas de Français de souche, mais des vagues successives d'immigrants naturalisés, de même Delarue aurait pu objecter à Cosquin qu'il n'y a pas de contes originels, mais des contes progressivement construits par intégration et naturalisation d'éléments thématiques empruntés à d'autres sources.
- 39 Autre temps, autre polémique. En ouvrant les *Contes* (puisque tel est désormais le titre qui autorise les *Contes populaires de Lorraine* à traiter de pair à compagnon avec les *Contes* de Perrault ou de Grimm), j'étais loin de m'attendre à l'honneur que me fait Nicole Belmont de m'associer, dans une digression d'une page et demie, aux commentaires qu'elle consacre à la comparaison faite par Cosquin entre l'activité du conteur européen et le jeu de « parquet ». Ainsi que nous venons de le voir, cette comparaison est en contradiction flagrante avec ce que Cosquin ne cesse par ailleurs d'affirmer. Là-dessus, on pourrait s'attendre à ce que, faisant front à la difficulté, l'*Introduction* procède à un examen en règle du problème. Mais pas du tout. Saisissant au vol l'occasion d'un rapprochement avec une autre comparaison que j'ai jadis risquée entre le conte et le jeu de meccano⁷, c'est mon procès qu'elle instruit (p. XXV-XXVI). J'admets qu'il soit politiquement utile de substituer à un coupable avéré qu'on veut ménager un coupable présumé dont le sort indiffère. Ce qui m'échappe, en revanche, c'est la raison pour laquelle l'éditrice des *Contes populaires de Lorraine* s'est crue obligée d'instruire quelque procès que ce soit.

- 40 Passant de Cosquin à Bremond comme d'autres du coq à l'âne, elle objecte à ma comparaison : « s'il ne s'agit que d'un jeu de meccano qui assemble des pièces éparses disponibles, la question se pose de savoir pourquoi certaines combinaisons plairaient tandis que d'autres déplairaient et tomberaient dans l'oubli. À cela C. Bremond ne donne pas de réponse » (p. XXV).
- 41 Qui croira qu'il me faille aller chercher très loin pour répondre à cette soi-disant difficulté ? Certaines combinaisons de thèmes narratifs plaisent ou déplaisent pour la même raison qui fait que certaines constructions de meccano sont appréciées tandis que d'autres laissent indifférent. Certaines combinaisons d'épisodes ou de motifs plaisent et sont répétées parce qu'elles ont pour ceux qui les reçoivent un charme esthétique (d'ordre dramatique ou poétique) ou une signification idéologique (éthique, politique, religieuse); d'autres déplaisent et sont vouées à disparaître (sauf réajustement salvateur) parce qu'elles sont logiquement incohérentes, dramatiquement oiseuses, poétiquement insipides, éthiquement ou religieusement choquantes. *Habent sua fata fabulae* !
- 42 Il en va du devenir des contes comme de l'évolution des espèces biologiques. Beaucoup de mutants sont mis en circulation, mais peu sont appelés à faire souche, soit qu'une malformation congénitale les condamne, soit qu'un environnement hostile diminue leurs chances de survie. Un exemple de tels mutants nous est donné dans le corpus de Cosquin qui publie, à la suite de son conte n° 5, *Les Fils du pêcheur*, une « variante », *La Bête à sept têtes*, dont le caractère dérivé et atypique ne lui échappe pas : « deux personnages de la forme première se sont fondus en un seul : le dragon à sept têtes auquel on expose une princesse et la sorcière qui change en pierre ceux qui s'approchent d'elle. La fin tragique du héros ne se trouve pas, à notre connaissance, ailleurs que dans cette variante lorraine » (p. 88). À l'instar de la sélection naturelle, la sélection des contes favorise la reproduction et la diffusion des plus aptes, ainsi que leur diversification en une multitude de variétés appelées à des fortunes diverses. De là résulte le fait que quelques contes ont traversé sans changement les millénaires (comme certaines espèces animales les centaines de millions d'années) tandis que d'autres ne nous sont parvenus qu'à un exemplaire, au hasard du texte qui l'a recueilli.
- 43 D'où vient ensuite cette idée que, construisant le réseau des possibles du récit, on se condamnerait à ne pas savoir pourquoi le conte se détermine en choisissant tel possible et non tel autre ? C'est comme si le fait de consulter une carte routière devait empêcher de choisir un itinéraire. Mais c'est tout le contraire. Pour prendre l'exemple le plus simple, toute histoire mettant en scène un héros sympathique peut s'achever par une fin heureuse ou malheureuse. Si cette alternative n'est pas ouverte, le ressort de la participation à l'action du lecteur ou de l'auditeur est brisé : plus de suspense ! Sur ce réseau d'options qui relèvent de la logique universelle du récit, divers genres narratifs privilégient, en fonction de finalités (esthétiques, éthiques, pratiques) qui leurs sont propres, telle option par rapport à telle autre. C'est ainsi que le conte merveilleux, obéissant à l'impératif de ce que Jolles désignait comme la « morale naïve du conte », opte massivement pour une fin heureuse, et organise l'enchaînement des événements pour amener le dénouement souhaité par l'auditeur ou le lecteur. Ce point a été exposé en détail dans mon étude sur *Les Bons récompensés et les Méchants punis*⁸, exacte contemporaine de *Logique du récit*. Il a été plus récemment repris dans un autre étude, consacrée à la *Structure de l'exemplum* chez Jacques de Vitry⁹. Nul n'est obligé de se

tenir au courant des travaux de ses collègues, mais nul n'est non plus obligé de les critiquer à l'étourdie, surtout quand le sujet ne l'impose pas.

- 44 Poussant sa réfutation, Nicole Belmont prend appui sur la comparaison avec le jeu de *meccano* pour m'imputer une conception *mécaniste* du conte. Ce calembour est de bonne guerre, mais il ne fait pas mouche. Un objet construit en *meccano* ne consiste justement pas dans une addition mécanique de parties, comme la rosace d'un kaléidoscope dont les morceaux se juxtaposent au hasard de la main qui les secoue. Dans le *meccano*, le projet de construire le simulacre de l'objet régit et le choix de chaque pièce, et son assemblage à d'autres pour remplir telle ou telle fonction au sein de l'ensemble.
- 45 Précisons d'ailleurs que je n'ai jamais dit que le conteur qui innove dispose d'un répertoire de thèmes ou schèmes assimilable à la boîte neuve, remplie de pièces bien rangées, qu'un enfant reçoit à Noël. Je précise dès la première phrase de mon article qu'il s'agit des débris d'objets autrefois montés, puis laissés à l'abandon et partiellement détruits, que l'enfant reprend de temps en temps pour les assembler d'autre façon. La carcasse d'un avion démantibulé peut resservir pour faire une auto ou une grue... L'activité ainsi décrite est basée sur le réemploi de matériaux déjà utilisés, façonnés à d'autres fins, et qui conservent souvent les traces, désormais inutiles, de leur premier usage : appliquant au cas du conte les conclusions d'une analyse dont je laisse à l'ethnologue le soin de découvrir l'auteur, j'apparente l'élaboration du conte, non pas à un travail d'ingénieur, mais à un bricolage : c'est un produit de la « pensée sauvage ».
- 46 En outre, contrairement à ce qu'on me fait dire, les pièces d'un *meccano* ne sont pas toutes interchangeables. Certaines le sont, d'autres non. Elles ont une structure différenciée qui les prédestine à certaines fonctions et les disqualifie pour d'autres : un élément coudé ne peut pas remplacer un élément droit ; il ne peut pas servir à la construction « de toutes les figures imaginables » (p. XXVI). Dans le *meccano* aussi bien que dans le jeu du parquet, « une précontrainte existe qui ne permet pas de faire tout et n'importe quoi » (*ibid.*). C'est bien en vain que l'éditrice de Cosquin, après avoir reconnu la connivence qui existe entre mon modèle du *meccano* et celui du parquet, s'efforce généreusement de disjoindre les deux causes pour ne faire porter le poids du péché que sur moi : si je devais être coupable, Cosquin le serait aussi, et au même degré. J'en viens même à me demander, rétrospectivement, si ce n'est pas une réminiscence inconsciente de mes lectures qui m'a inspiré cette comparaison ! Cosquin m'aurait donné le mauvais exemple, et j'aurais eu la faiblesse de le suivre...
- 47 Continuant ma lecture, je lis à la fin du paragraphe que le jeu du parquet « serait proche du puzzle, si ce n'en est l'ancêtre ». Je dois avouer que la pertinence d'une telle observation m'échappe : les pièces du jeu de parquet, si elles ne peuvent réaliser toutes les figures possibles, ont pour caractère propre de pouvoir en engendrer un nombre élevé. Les pièces du puzzle ne peuvent en engendrer qu'une. À quoi rime l'introduction de cet autre jeu dans le débat ? S'agit-il d'insinuer que Cosquin, victime d'un lapsus en parlant du parquet alors qu'il pensait au puzzle, a dit par mégarde que les éléments du conte admettaient plusieurs combinaisons, mais voulu dire en réalité que les éléments du conte ne peuvent se combiner que d'une seule façon ?
- 48 Comparaison n'est pas raison. Je serai le premier à convenir que l'image du *meccano* finit par trouver ses limites. À la différence de Cosquin, plus ou moins forcé de croire que les éléments du conte sont des pièces fixes comme les petits morceaux de bois du jeu de parquet, j'affirme que le recyclage d'un élément, quand il passe d'un conte à

l'autre, ne laisse pas cet élément intact : il subit une modification de sa structure pour s'adapter à sa nouvelle fonction. Un conteur maître de son art remodèle avec soin les éléments qu'il emprunte à un conte pour les transférer dans un autre ; un conteur négligent ou borné plaquera ses emprunts dans leur nouveau contexte sans se soucier ni d'opérer cet ajustement ni même d'effacer les traces désormais périmées du dispositif ancien.

- 49 Un exemple d'un telle dégénérescence nous est donné dans les *Contes de Lorraine* par le n° 19, *Le Petit Bossu*, qui contient presque tous les ingrédients caractéristiques des contes T. 550 et T. 551.
- 50 Dans ce conte, le prince reçoit, en récompense de son succès à une première épreuve, des flèches qui atteignent toujours la cible et un flageolet qui fait danser. À quoi dans l'économie normale du conte les flèches devraient-elles servir ? À vaincre un adversaire puissant. À quoi le flageolet devrait-il servir ? À amener à résipiscence un adversaire qu'on fait danser dans les épines. Mais à quoi sert-il dans le récit recueilli par Cosquin ? À faire plaisir à cet adversaire, qui offre alors de bon gré au héros ce qu'il ne devrait lui céder que sous la contrainte : le motif est dénaturé parce que le conteur ne comprend plus que l'adversaire est « charmé », non comme on l'entend aujourd'hui, mais au sens étymologique le plus fort.
- 51 Arrivé à Pékin, le héros voit un homme mort que ses créanciers refusent de laisser enterrer tant que ses dettes n'auront pas été réglées. Il paie les dettes et donne l'argent pour l'enterrement. C'est l'amorce d'un thème bien connu, celui du mort reconnaissant. Ce thème est en effet fréquemment intégré au conte T. 550, le mort y reparaissant parfois sous la forme d'un renard qui assiste le héros dans sa quête et dévoile son identité à la fin de l'histoire. Dans le récit recueilli par Cosquin, le renard apparaît bien, et y remplit les tâches qui lui sont habituellement dévolues, mais le conteur ne sait pas que le renard et l'homme enterré ne sont qu'une seule et même personne. Il motive l'aide apportée par le renard en imaginant qu'il récompense le héros d'avoir retenu la flèche qui allait le percer. Il ne sert donc à rien que les flèches soient ou non magiques. Le conteur, qui s'en rend compte, les fera plus tard servir à gagner une bataille sans nécessité pour l'intrigue.
- 52 Continuant son voyage, le héros est reçu chez une bonne vieille. Plus tard, sur le chemin du retour, il sera de nouveau logé chez cette dame. Le conteur a tout oublié des événements qui, à l'aller comme au retour, ont marqué le passage du héros dans cette maison. Comblons cette lacune en indiquant que la vieille, instruite de la destination du héros, l'a chargé de demander à un être surnaturel la solution d'un problème qui lui importe. Le héros obtient par ruse le renseignement, et peut donc, à son retour chez la vieille, lui donner la solution de son problème.
- 53 Autre personnage croisé sur son chemin par le héros : un passeur d'eau, rivé à sa barque depuis dix huit cents ans (dix huit cents : comme le génie enfermé dans un vase par Salomon). Dans le récit recueilli par Cosquin, le héros doit prendre soin d'entrer dans la barque les pieds en avant, faute de quoi, il devrait remplacer le passeur pour l'éternité. Dans la tradition oubliée par le conteur, le héros rencontre le passeur deux fois, à l'aller et au retour, comme la bonne vieille et dans les mêmes circonstances : le passeur a lui aussi un problème, il voudrait savoir comment se libérer de sa galère, et il demande au héros de s'en enquérir auprès de l'être surnaturel chez lequel il se rend. Quand le héros revient, nanti de la réponse, il lui faut surtout se garder de donner la solution avant d'être sorti de la barque, car le passeur n'aurait qu'un geste à faire pour

le condamner à ramer à sa place... La recommandation faite par le renard au héros dans le conte de Cosquin d'entrer dans la barque les pieds en avant et non pas les pieds en arrière « c'est-à-dire à reculons », représente vraisemblablement une atrophie du motif initial : il n'y a plus qu'une seule rencontre, le voyage aller/retour ne subsiste confusément que sous la forme d'une opposition entre pieds en avant/pieds en arrière.

- 54 Encore nous situons-nous par cet exemple dans l'hypothèse d'une phase d'activité relativement créatrice où le conteur tente de redonner un sens à des événements dont la fonction antérieure lui échappe. Dans une phase de déclin ultérieure, quand les conteurs imaginatifs ont disparu et que le conte ne se survit plus que par le truchement de conteurs appliqués à répéter sans y rien changer ce qu'ils ont entendu, les trous de mémoire s'ajoutant aux contre-sens sur les mots précipitent le délabrement du conte.
- 55 Revenons au procès qui m'est fait. À mon hérésie mécaniste, Nicole Belmont oppose une conception organiciste dont elle fait honneur à Paul Delarue. Une citation de cet auteur est censée m'accabler : « un conte est un ensemble organique complexe qui peut combiner des éléments de provenance et d'âge divers dont aucun n'éclaire à lui seul la naissance obscure du conte » (cité p. XXVI).
- 56 De là, que pouvons-nous inférer, sinon que le conte n'est pas originellement (ni peut-être actuellement) une structure rigide et stable, mais un organisme en devenir, par essence ouvert à l'intégration « d'éléments de provenance et d'âge divers » ? Cela, c'est justement ce que je soutiens contre Cosquin. Qu'aucun de ces éléments n'éclaire à lui seul la naissance du conte, je l'accorde bien volontiers aux mânes de Delarue, car il s'agit d'un pur truisme. Qu'enfin la naissance du conte reste en partie obscure, c'est une assertion à laquelle je consens à souscrire, s'il s'agit de constater l'état de fait, mais non de s'y résigner.
- 57 Mais qu'entendre au juste par ce que Delarue désigne comme l'ensemble « organique » du conte ? « L'assemblage, écrit Nicole Belmont, n'est pas fortuit parce que, non seulement le conte est un objet esthétique, mais encore il est porteur de sens » (p. XXVI). En d'autres termes, les parties sont agencées, entre elles et dans leur rapport au tout, en vue de produire un effet dramatique (c'est un objet esthétique) et de communiquer une leçon (il est porteur de sens). En cela il s'opposerait au « meccano », lequel supposerait « une totale liberté d'assemblage des pièces et morceaux, motifs et épisodes » (*ibid.*). Sans revenir sur l'inanité de cette opposition, nous essaierons de comprendre en quoi il est utile de préciser que le conte est à la fois un objet esthétique et un texte porteur de sens. Sur ce double point, la phrase suivante, censée éclairer le lecteur, introduit brusquement une notion nouvelle qui ne fait qu'embrouiller le problème : « Selon notre hypothèse, chaque conte-type dessine son propre espace, à la fois narratif et sémantique obligé, même si des écarts sont observés à travers l'espace géographique et même si la narration ménage des espaces de liberté » (*ibid.*).
- 58 Jusqu'à présent il n'était question que du conte, mot par lequel nous nous croyions fondés à entendre le récit individuel, texte recueilli de la bouche d'un conteur. Voici maintenant que le conte devient tout autre chose : le conte-type. Mais qu'est-ce que le conte-type ? On sait que les folkloristes, pour classer les contes, les ont groupés en ce que Cosquin nommait des « familles ». Ils s'appuient pour cela sur des analogies thématiques qui apparaissent, soit dans la position des situations interpersonnelles, soit dans le développement des événements et les ressorts de l'intrigue, soit dans la récurrence de certains « motifs » quasi-identiques en divers points cruciaux de ces intrigues. Mais ces analogies ne sont pas exclusives de différences, en sorte que des

réécits par ailleurs similaires (et donc globalement classés dans le même conte-type) peuvent différer par telle situation initiale, tel ressort d'intrigue, telle péripétie, tel « motif », tel dénouement. Le réseau de ces ressemblances et différences, méthodiquement recensées, constitue ce que les folkloristes de l'école finnoise ont nommé le conte-type.

- 59 Une comparaison nous servira à éclairer ce que devient la notion d'« ensemble organique » lorsqu'on veut l'appliquer, non plus seulement au conte – récit individualisé –, mais au conte-type – entité généralisante. L'automobile que je vais acheter peut être considérée, au même titre que le conte, comme un ensemble organique : ce véhicule ne se conçoit pas sans un moteur, quatre roues, un volant, etc., structurellement agencés en vue d'une fonction, le transport d'un chauffeur et de ses éventuels passagers. L'acheteur que je suis n'est pas libre de refuser ces éléments ou de les disposer à sa guise. C'est en ce sens que cet « ensemble organique » comporte un réseau de contraintes. Mais déjà des options doivent être prises : le moteur est indispensable, certes, mais il me faut choisir de l'alimenter soit à l'essence, soit au gas-oil, soit au GPL. Puis, au-delà de ces options nécessaires, d'autres sont facultatives : je puis choisir ou refuser la climatisation, la radio, le régulateur de vitesse... Imaginons à présent un conte dont le thème général serait celui d'un homme en quête de son épouse surnaturelle disparue (c'est en gros le conte-type T.400). Il est difficile d'imaginer qu'un tel conte ne s'articule pas sur une séquence de trois péripéties : acquisition de l'épouse surnaturelle, perte de l'épouse, reconquête de l'épouse. Mais chacune de ses phases peut se concrétiser suivant un nombre élevé de modalités différentes : l'épouse peut être une fille-oiseau que le héros capture en lui dérobant sa robe de plumes alors qu'elle se baigne, mais elle peut être aussi une princesse ensorcelée que le héros libère en subissant diverses épreuves... En outre, chacune de ces phases peut inclure un grand nombre de péripéties annexes, qui ne sont pas rigoureusement indispensables à l'avancement de l'intrigue, mais qui en agrémentent le déroulement. Le réseau des contraintes que fait peser le conte-type sur le conte proprement dit (le récit concrètement individualisé) se réduit en fait à quelques nécessités logiques d'une grande généralité (on ne peut perdre que ce qu'on possède, on ne peut retrouver que ce qu'on a perdu, celui qui perd est celui qui avait, celui qui retrouve est celui qui avait perdu...). Au-delà, on entre dans le domaine de la routine, c'est-à-dire des répétitions conditionnées par la mémoire, et dans celui des transgressions à la routine, c'est-à-dire des écarts accidentels ou délibérés.
- 60 Ainsi entendues, les notions de conte-type et de motif ont servi à construire deux répertoires monumentaux, *The Types of the Folktale*, où sont catalogués les contes-types, et le *Motif-Index*, où sont inventoriés les motifs. Issus d'un immense travail de compilation des collectes antérieures et d'un classement inductif totalement empirique, ces volumes ont l'immense mérite de fournir au chercheur entraîné à leur maniement un appareil documentaire abondant et fiable. Chacun de nous peut avoir accès en un instant à une masse de références infiniment plus étendue que celle que Cosquin, après des années de labeur, a pu mobiliser dans les *Remarques de ses Contes populaires de Lorraine*. J'en mesure l'utilité en cet instant même, où j'ai sur ma table *The Types of the Folktale* et deux de ses extensions *Le Conte populaire français*, de Paul Delarue et Marie-Louise Ténèze, et *Types of Indic Oral Tales*, de Stith Thompson et Warren E. Roberts.

- 61 Pour autant, dois-je me croire tenu d'attribuer à la notion de conte-type un statut épistémologique supérieur à celui d'une idée générale, empiriquement induite à partir d'une réunion de contes individuels perçus comme ayant assez de traits communs pour autoriser à soupçonner entre eux, sous bénéfice d'inventaire, des rapports de filiation ou de cousinage ? Certes non. Le conte-type n'existe comme conte-type que dans la tête du folkloriste. Dans celle du conteur, il n'existe pas. Ce qui existe dans la tête du conteur, c'est d'une part un répertoire de contes, d'autre part le projet de raconter en puisant dans ce répertoire. Comment ce projet se concrétisera-t-il ? à un extrême, par un conte appris qui sera récité mot à mot ; à un autre extrême, par une variation libre sur un canevas comparable à ceux de la *Commedia dell'Arte* ; dans l'entre-deux, par un texte récité qui admet par endroits, à la façon des « cadences » du concerto ancien, des improvisations laissées à la discrétion du récitant. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas le conte, et encore moins le conte-type, qui oblige ou libère le conteur. C'est le conteur lui-même qui, en fonction de ce qu'il peut et de ce qu'il veut, s'oblige à répéter ou choisit d'innover. Pourquoi faudrait-il postuler, sous le nom de conte-type et comme ciment des parties, une entité transcendante en quelque sorte chargée de veiller à la sauvegarde du récit et à la transmission intacte de son patrimoine génétique ?
- 62 Après ce détour nécessaire pour mettre en place, d'abord la notion d'ensemble organique, puis celle de conte-type, le terrain est dégagé pour l'examen des propriétés esthétiques et sémantiques que Nicole Belmont attribue à l'un et à l'autre.
- 63 Nous nous demanderons d'abord jusqu'à quel point le conte-type peut être tenu pour le dépositaire des significations et valeurs du conte. Soit, dans *Les Contes populaires de Lorraine*, l'exemple du *Loup blanc*. Dans la majorité des contes de *La Belle et la Bête*, la Belle s'oppose à ses sœurs comme la modestie à la prétention. Alors que les aînées exigent de leur père des cadeaux somptueux, la cadette ne demande rien, ou à la rigueur une rose. Cette modestie semble d'abord devoir ne pas être récompensée : elle met le père en danger de mort. Mais il ne s'agit que d'un leurre destiné à nourrir le suspense. L'héroïne trouve dans cette épreuve l'occasion d'accroître son mérite en acceptant de se sacrifier à la Bête. Finalement, malgré les embûches des sœurs qui mettent la Bête à deux doigts de mourir, la Belle obtient la récompense de ses mérites : elle commet l'acte d'amour qui libère le prince charmant de son apparence bestiale.
- 64 Sur la même base thématique, le conte du *Loup blanc* prend une option inverse. La Belle s'y oppose à ses sœurs comme l'outrance à la mesure : les aînées demandent des robes, désir féminin aussi naturel que facile à satisfaire. Mais la cadette, après avoir fait mine de rester silencieuse, réclame la rose qui parle et, comme son père se récrie, elle s'entête dans sa déraison : « Oui, mon père, c'est cette rose que je veux ; ne reviens pas sans l'avoir ». Le caprice de sa cadette entraîne cette fois encore le père, puis sa fille elle-même, dans un engrenage de difficultés où la fille fait tantôt bonne, tantôt piètre figure : elle se sacrifie au loup, mais elle manque à sa promesse de garder le secret. Finalement, son indiscrétion cause la mort du prince charmant : « elle comprit alors sa faute ; mais il était trop tard, et elle fut malheureuse le reste de sa vie » (p. 543)
- 65 Le classement du *Loup blanc* dans le type T. 425, *La Recherche de l'époux disparu*, sous-type C, *La Belle et la Bête*, n'appelle de la part de Nicole Belmont aucune réserve, « si ce n'est que l'épilogue en est tragique » (p. 543). Qu'advient-il, dans un tel cas, de l'hypothèse selon laquelle chaque conte-type dessine un espace narratif et sémantique contraignant ? Devons-nous admettre que le basculement du rose au noir, qui commande la réorganisation de l'intrigue, est un écart sans conséquence pour l'espace

narratif et sémantique obligé du conte, une escapade concédée au narrateur pour lui donner une illusion de liberté ? Peut-on parler sans abus de langage d'un « ensemble organique » du conte, maintenu intact sous ses variations, lorsque c'est la signification même de cet ensemble, son « message », qui se trouve altérée, voire inversée, alors que la matière thématique à partir de laquelle il est construit reste aisément identifiable ? L'ensemble organique du conte revient en fait à la somme des options prises par le conteur pour structurer sa matière en fonction d'une finalité qu'il vise à un niveau qui n'est pas celui du genre (le conte merveilleux), pas celui non plus du conte-type (*La Belle et la Bête*), mais celui de telle réalisation individuelle (*Le Loup blanc*).

- 66 Il est trop évident que l'appartenance à un conte-type ne suffit à caractériser ni la valeur esthétique ni le message éthique du conte réel, c'est-à-dire du conte individualisé dans une parole de conteur. Nous voulons bien croire que le conte-type est jusqu'à un certain point dépositaire des linéaments d'une intrigue (un « espace narratif ») et des contours d'une leçon (un « espace sémantique »). Mais le conte-type est, par définition, une abstraction généralisatrice, et cette généralisation ne peut être que banalisante. Aussi le contenu narratif et sémantique du conte-type est-il, en l'absence des déterminations concrètes que lui confère sa mise en forme par un conteur, voué à une pauvreté irrémédiable. Pensons à l'importance cruciale que revêt dans *Le Loup blanc*, une répartie telle que : « Oui, mon père, c'est cette rose que je veux ; ne reviens pas sans l'avoir ». Substituer comme dépositaire du sens le conte-type à ses versions, c'est-à-dire aux seuls récits méritant le nom de conte, c'est, par une trahison comparable à celle de nos contes, substituer la servante à la vraie fiancée.
- 67 Reste à évaluer le degré de cohésion organique des éléments du conte-type, c'est-à-dire leur capacité de résistance aux « combinaisons ».
- 68 L'extension aux contes de l'Inde de la nomenclature conçue pour l'Europe par les folkloristes de l'école finno-américaine est à cet égard instructive. Soit d'abord, dans le tome II du *Conte populaire français*, de P. Delarue et M.-L. Tenèze, la recension des versions françaises des contes-types T. 550 et T. 551 : sur 45 récits analysés, les auteurs n'ont relevé qu'un seul cas de « combinaison » : il s'agit, dans leur vocabulaire, d'une « contamination » du T. 551 par le T. 506 A, *La Princesse délivrée d'esclavage*. Mais ouvrons à présent aux mêmes rubriques *Types of Indic Oral Tales* de Stith Thompson et Warren E. Roberts. La première version citée, de Barnes-Griggs, ne comporte que l'épisode IV a et le combine avec le T. 567A ; la seconde, de Bezbarua, comporte les épisodes I d, III b, IV a et e, et les combine au conte T. 465 ; la troisième, du même collecteur, comporte l'épisode I d et le combine aux contes T. 301 et T. 302 ; la quatrième, de Bodding, comporte l'épisode I (sous forme de « Quête d'un château dans les airs »), II a et b, III (b), IV d et les combine aux contes T. 217 et T. 1121 B ind. ; la cinquième, de Bompas, comporte l'épisode I (sous la forme « Quête des animaux d'or ») et III e ; la sixième, de Bradley-Birt, comporte l'enchaînement des épisodes I (Quête d'une princesse »), II a, III (e), IV d ; la septième, de Brown, comporte les épisodes I d, II a et b, III b et e, IV c et les combine au T. 217 ; la huitième, de Brown encore, comporte les épisodes I d, III c, et les combine au T. 530...
- 69 Et ainsi de suite. Dans les versions analysées ensuite, nous verrions le conte T. 550 entrer en combinaison avec les T. 888A, T. 554, T. 530, T. 881A, T. 467, T. 300, tandis que le T. 551 se combinerait aux types T. 530, T. 314, T. 302, T. 160, T. 217, T. 301, T. 306 A, T. 554, T. 217.

- 70 De là que conclure ? Tout d'abord, que les contes-types T. 550 et T. 551, en Inde, ne se présentent que rarement sous forme de la séquence de quatre épisodes que les folkloristes, travaillant sur un matériel européen, ont extraite et érigée en modèle canonique ; cette grille continue à fonctionner, certes, mais à la façon du lit de Procuste. Ensuite, que les contes en général ne disposent pas de défenses immunitaires tendant au rejet des greffes tentées par des conteurs audacieux. L'exemple indien montre au contraire que les épisodes d'un conte se combinent sans difficulté avec d'autres éléments censés appartenir à d'autres contes-types. Il est vain de supposer, comme Nicole Belmont le fait gratuitement, que la construction des contes orientaux, oraux ou écrits, est régie par des règles moins strictes qu'en Occident ; tout aussi vain d'imaginer que le modèle occidental, « centré autour d'un héros et d'une héroïne, doit être mis en rapport avec la montée lente et progressive, à travers les siècles, en Occident, de la conscience individuelle et du souci du destin de l'individu » (op. cit. p. XXVI), comme si les Orientaux avaient une moindre conscience de leur moi et de son destin ! C'est plus simplement que l'art du conteur a longtemps conservé en Orient une vigueur créatrice qu'il n'a plus, et n'a peut-être jamais eue, en Occident.
- 71 Les contes ne sont pas davantage pourvus d'un capital génétique qui les contraindrait à se reproduire éternellement à l'identique. Il est vrai que la classification des folkloristes finnois, en appliquant à l'univers des contes la grille des contes-types, tend à suggérer une conception cloisonnée et fixiste dont nombre de chercheurs restent captifs. Mais le mot de Propp – Darwin n'est possible qu'après Linné – peut être retourné : en admettant que Aarne et Thompson aient donné à l'univers du conte populaire oral un équivalent de la classification de Linné, il est au moins permis de se demander si, après eux, Darwin devient possible. Indiens ou non, les contes ne sont pas tombés du ciel : comment expliquer, sinon par des évolutions internes accompagnées d'hybridations, la présence de tant d'éléments étroitement apparentés ou même de motifs identiques dans des contes-types que le classement des folkloristes a par ailleurs situés très loin les uns des autres ?
- 72 Je me suis posé cette question dans divers travaux, dont l'étude, plus haut citée, retraçant le parcours évolutif qui conduit du T. *8871, *La Femme achetée* au type T. 506A, *La Princesse délivrée d'esclavage*. J'ajouterai la mention de deux recherches plus anciennes.
- 73 Dans *La Famille séparée*¹⁰, je montre que plusieurs thèmes narratifs utilisés par des propagandistes, notamment bouddhiques, semblent s'être amalgamés en Inde, dans les premiers siècles de notre ère, pour donner une première forme du conte-type T. 938, *Placide-Eustache*, racontant la séparation puis la réunion d'une famille errante composée d'un roi en exil, de son épouse et de ses deux enfants : les linéaments de cette intrigue sont incertains, mais ils peuvent être conjecturés à travers ce qu'il en reste dans certains récits intermédiaires entre le type T. 938 et le type T. 567, *Le Cœur de l'oiseau merveilleux*, sous sa forme indienne. De ce « proto-conte-type » sont issues deux branches maîtresses : 1) le type T. 938 proprement dit, qui s'est figé sous une forme que la légende chrétienne de Placide-Eustache a popularisée en Occident, mais qui a également continué à évoluer à travers une chaîne de traitements romanesques qui ont tendu à l'élimination des enfants, donnant en particulier naissance au conte-type T. 884, *La Fille en garçon au service du roi* ; 2) le type T. 567 dans sa version indienne, qui est au contraire issue de l'élimination des parents, assortie du transfert à l'aîné du rôle jadis dévolu au père, et au cadet du rôle jadis dévolu à la mère. Cette version indienne

du T. 567 a ensuite, par absorption de thèmes nouveaux, donné naissance à une forme moyen-orientale d'où sont à leur tour issus, d'une part la forme occidentale du T. 567, d'autre part le conte-type T. 566 (*Fortunatus*).

- 74 Ailleurs, l'examen d'une série de contes présentant le motif du cheveu d'or¹¹ ou des motifs qui lui sont étroitement associés m'a conduit à proposer un arbre généalogique qui part du conte pharaonique des *Deux frères* et se divise en deux branches : l'une conduit aux contes-types T. 302 B, *Le Héros dont la vie dépend de son épée*, et 303, *Les Jumeaux* ; l'autre évolue vers les contes-types T. 318, *La Femme infidèle*, T. 560, *L'Anneau magique*, T. 670, *Le Langage des animaux*, T. 534, *Le Garçon qui garde un troupeau de buffles*, T. 531, *La Belle aux cheveux d'or*, T. 550, *La Quête de l'oiseau d'or*, et T. 551, *Les Fils en quête d'un remède magique pour leur père*.
- 75 Faire l'hypothèse d'un « parcours obligé » pour expliquer les rigidités supposées du conte-type, et d'un « espace de liberté » pour rendre compte de ses flexibilités, n'a de sens qu'autant qu'on peut alléguer, à titre corrélatif, l'existence de facteurs observables susceptibles de contraindre dans le premier cas, ou de libérer dans le second, la capacité d'innovation du conteur. Faute de quoi, on se paie de mots. Risquant à notre tour une hypothèse, nous supposons que le destin du conte de tradition orale s'est joué sur un rapport de force entre la mémoire et l'imagination du conteur. Là où l'imagination s'efface devant la mémoire, le conteur tend vers une répétition mot à mot. Comme une rivière encaissée creuse son lit sans en dévier, le conte se fige dans une séquence d'événements et de formulations stéréotypées, les seuls écarts possibles étant dus à des accidents de transmission ou à la pression de conditionnements culturels. C'est une telle fixité que vise Cosquin quand il constate que « nos conteurs villageois son bien loin de songer à inventer » (p. 720). Cette propriété caractéristique des contes recueillis en Occident à partir du XVII^e siècle et surtout au XIX^e, a été une aubaine pour les folkloristes en ce qu'elle leur a permis d'élaborer un outil taxinomique adapté à leur objet d'étude. Mais elle a aussi constitué un écueil en ce qu'elle a porté certains d'entre eux à croire que les contes sont, par essence et non pas seulement par accident, incapables d'évoluer.
- 76 Là au contraire où l'imagination a fait au moins jeu égal avec la mémoire, des « combinaisons » nouvelles ont pu être mises à l'essai à partir des schémas d'intrigue reçus. En cas de succès, elles sont entrées dans le répertoire des conteurs parallèlement aux traditions dont elles étaient issues. Au lieu de creuser un même lit à l'écart des autres, telle traditions narrative s'est divisée en plusieurs bras, telles autres ont mêlé leurs eaux : d'où des mutations par restructuration interne ou par hybridation. C'est cette phase de vitalité que visait *Le Meccano du conte* dans un passage controversé dont je maintiens les termes : le mode de survie du conte « qu'on l'envisage à l'échelle individuelle, dans le répertoire d'un conteur doué, ou dans la mémoire collective qui assure sa propagation géographique et sa transmission d'une génération à l'autre, est le réemploi : des éléments thématiques déjà éprouvés entrent en combinaison avec d'autres au sein de configurations nouvelles qui sont mises à l'essai, prêtes à être oubliées si l'accueil n'est pas bon, destinées à être répétées et démarquées en cas de réussite » (ouvr. cité, p. 13).
- 77 Méthodologiquement justifiée à titre de phase transitoire de la recherche, la notion de conte-type a dégénéré en postulation dogmatique chez des chercheurs qui ont perdu de vue l'empirisme de la procédure qu'elle implique et le pragmatisme des résultats qu'elle peut viser. Ils ont d'abord cédé à la tentation de clore sur lui-même le conte de

tradition orale, sans prêter attention au va-et-vient continu des thèmes entre l'oral et l'écrit ; ils ont ensuite érigé en grille universelle leur nomenclature des contes-types, induite à partir d'un corpus borné dans un espace (l'Europe) et un temps (le XIX^e siècle). Ils ont enfin figé chacun des articles de cette nomenclature, les contes-types, dans une forme intangible. Au terme de ce processus fétichiste, le conte-type est devenu une sorte de sur-moi du conte, miraculeusement détenteur (et prisonnier) du pouvoir de dessiner son propre espace « à la fois narratif et sémantique obligé ». Ce n'est plus du folklore, mais du folklore-fiction.

NOTES

1. Joseph Bédier, *Les Fabliaux*, 6^e éd., Paris, Champion, 1964, 499 p.
2. Emmanuel Cosquin, *Contes populaires de Lorraine, comparés avec les contes des autres provinces de France et des pays étrangers*, édition établie par Nicole Belmont, Éditions Philippe Picquier, 2003, 749 p. (en première de couverture, titre changé en *Contes*).
3. Le mémoire original était intitulé « Essai sur l'origine et la propagation des contes populaires européens », celui de 1894, « Les contes populaires et leur origine ». Selon Nicole Belmont, ce mémoire « témoigne à la fois de la pérennité des idées fondamentales de son auteur, et d'une évolution de celles-ci, plus exactement, peut-être, de leur confirmation grâce à l'apport de matériaux nouvellement publiés » (p. XXXV). Précisons en outre que les *Contes populaires de Lorraine* ont été publiés en 1886, mais que les contes eux-mêmes avaient paru dans la *Romania* entre 1876 et 1881 : le lecteur de la nouvelle édition ne peut donc juger de la pérennité des idées et de leur évolution, ni entre 1881 et 1886 ni entre 1886 et 1894.
4. Baron M. Roger, *Fables sénégalaises recueillies de l'Ouolof*, Paris, 1828.
5. « De *La Femme achetée* (AT *887I) à *La Princesse délivrée d'esclavage* (AT 506A) », dans Nicole Belmont (coordinatrice), *Le Mort reconnaissant*, Cahiers de littérature orale, n° 46, 1999, p. 39-77.
6. *Le Conte populaire français*, t. 1, Paris, Érasme, 1957, p. 234.
7. « Le meccano du conte », *Magazine littéraire*, « Contes et mémoire du peuple », n° 150, juillet-août 1979, p. 13-16.
8. « Les Bons récompensés et les Méchants punis », dans *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, p. 96-121.
9. « Structure de l'exemplum chez Jacques de Vitry », dans *Typologie des sources du Moyen-Âge occidental*, fasc. 40, A-VI, C.9, 1982, p. 108-143.
10. « La famille séparée », *Communications*, n° 39, 1984, p. 5-45.
11. « Le motif du cheveu d'or », dans *Literatura popular portuguesa, Teoria da literatura oral / Tradicional / Popular*, ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 25-42.

AUTEUR

CLAUDE BRÉMOND

EHESS, Paris